INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



AÑO 2 | NÚM 15

NOVIEMBRE | 2014



DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Eunice Sandoval
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Juan Cesar Gutiérrez Romero
Subdirector de Programa Nacional de Danza
Víctor Mejía Arellano
Subdirector Administrativo
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público



FOTO DE PORTADA:
En torno a Frida a Diego, Dirección de Danza UNAM, Danzando a Márquez celebración de los 85 años de Autonomía Universitaria, octubre 2014, Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario

EDITORIAL

ALUDIR EL TÉRMINO DIVERSIDAD –en cuanto a danza se refiere– es pensar en la convivencia e interacción de elementos distintos, la existencia de múltiples géneros, ideas, culturas, estilos. La diversidad es un activo importante que enriquece las capacidades expresivas de la disciplina, y el conocimiento e interacción entre los distintos lenguajes de la danza es cada día más común, por eso el número 15 de INTERDANZA hace eco de este hecho y destaca la diversidad de géneros y temas.

Así, nuestra sección **Reflexiones** incluye trabajos que nos muestran esa diversidad de miradas en vinculación con la danza: Luciana Ruiz Stolowitcz pone en la mesa una primera parte de su texto que analiza el concepto de *danzalidad* en vinculación con la escena del teatro. Damos la bienvenida a esta sección a Daniela Carro Lachino, que nos ofrece una mirada crítica sobre el ciclo Danzando a Márquez, con el que la UNAM celebró recientemente 85 años de autonomía universitaria. Finalizamos la sección con una entrega más de La Mecedora, Procesos en Diálogo, plataforma de muestra y reflexión para los artistas escénicos.

En **Perfiles**, y para este mes de noviembre en el que Guillermina Bravo nace y muere, Héctor Garay Aguilera nos recuerda que ella es *La voz que no se apaga*. Por su parte, Hayde Lachino nos habla de Wim Vandekeybus con motivo de su reciente gira en México y, en el extremo opuesto, enfatizando lo diverso del mundo de la danza, Angélica Íñiguez nos da a conocer otro aspecto de la danza de Jalisco en la segunda parte de "Danza al margen: manifestaciones fuera del reflector, hablándonos ahora de *raqs sharqi* y *belly dance* tribal".

Finalmente, Elizabeth Nochebuena nos trae una reseña de lo más reciente del trabajo de la compañía Foco alaire.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

COLABORADORES

LUCIANA RUIZ STOLOWICZ. (LUCIANA RUIZ)

Directora escénica, bailarina y actriz

Directora fundadora e intérprete en Narenta Escénica y Narenta Producciones

Egresada del área de dirección escénica de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su formación teórico-práctica abarca talleres de actuación y cine, dirección de cine, gestión y producción cultural; lo mismo que diversas disciplinas corporales y dancísticas como la danza árabe, el flamenco, la danza butoh, la danza contemporánea, el hip hop, el clawn, la pantomima y la tribal fusión.

Preseleccionada en el Programa de Creadores Escénicos del FONCA: CONACULTA en el área de danza contemporánea con la propuesta del montaje Sin Oficio Ni Beneficio del cual es directora e intérprete y que fue estrenado en noviembre de 2013, en la Sala Atahualpa del Teatro El Galpón en Montevideo Uruguay; con apoyo de la Embajada de México en Uruguay y la Dirección General de Asuntos Internacionales del CONACULTA.

Actualmente actriz de Tú Eres Tú Destino de Ignacio Tofé Ortego, con la Dirección de Mariana Martínez, en la temporada "por tus vecinos" de Microteatro México.

DANIELA CARRO LACHINO

Estudiante de historia en la facultad de filosofía y letras de la UNAM. Escritora en ciernes y dibujante aficionada.

LA MECEDORA

Es una iniciativa nómada de artes (escénicas) que se mueve entre diversos espacios de pensamiento y experimentación artística para enfatizar el desarrollo de nuevas ideas en torno al arte escénico incentivando procesos artísticos compartidos.

Se propone como una plataforma de muestra, creación y reflexión enfocada

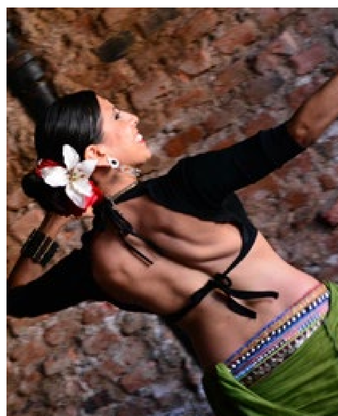
en la noción de proceso como elemento clave para el desarrollo de obras, ideas y lenguajes escénicos contemporáneos y transdisciplinarios. Forman parte Melissa Cisneros, Ana Paula Camargo, Marta Sponzilli ,Anaïs Bouts, Itzel Ibargoyen y Mayra Tang, quienes en conjunto se nombran Dana Winter

---

COLABORADORES PERMANENTES EN ESTE NÚMERO:
Hayde Lachino, Hector Garay Aguilera, Angélica Íñiguez y Elizabeth Nochebuena.

CONTENIDO









DANZALIDAD EN EL TEATRO

PRIMERA PARTE


ISADORA DUNCAN (1877-1927), GENTHE COLLECTION

UN IMPULSO ORIGINARIO DESDE UNA NECESIDAD CONTEMPORÁNEA

POR **LUCIANA RUIZ STOLOWIC**

L*a danzalidad en el teatro* se ha vuelto en cierto modo un fenómeno común en la actualidad. Aunque en el ámbito de las artes escénicas mexicanas no es un concepto utilizado frecuentemente, se hace presente en lo cotidiano a través de las diversas prácticas que tienen como elemento común el interés por el cuerpo.

El término danzalidad no resulta muy familiar en tanto que teatralidad sí lo es. A priori imaginamos acepciones como teatro-danza, danza-teatro, teatro físico, etc., pero éstas no son *la danzalidad en el teatro* por el hecho de que existan elementos de danza al interior de una puesta en escena teatral.

Tampoco son potencia en sí mismas, al menos no las visualizamos de esa manera y la palabra *danzalidad* sugiere eso mismo: por un lado una posibilidad, una potencia relacionada a la práctica y, por otro, ser una categoría bajo ciertos marcos teóricos.

Hablar de la *danzalidad en el teatro,* del mismo modo que de *teatralidad,* implicaría la observación de fenómenos más amplios a la vez que concretos alrededor de las interacciones que existen en torno a la danza y el uso del cuerpo en el teatro. Lo que no significa que el teatro haya absorbido a la danza y sus especificidades.

Teatro-danza, teatro físico, etc., son más bien acepciones con las que enunciamos aquellos eventos escénicos en los que podemos inferir, más o menos, en dónde y de qué manera se cruzan los *límites* entre danza y teatro. Y efectivamente forman parte de cómo se expresa esa *danzalidad* en el teatro, pero ésta abarca y representa otros fenómenos.

Niveles de estudio

Aunque la protocolar búsqueda en internet arroja muy pocos resultados sobre el tema, el artículo de Andrés Grumann Sölter[1] resulta un punto de partida apropiado, por la especificidad con que plantea los fenómenos en donde surge la *danzalidad,* y desde dónde observar dicho surgimiento para articular posibles marcos teóricos y estéticos para la *danzalidad en el teatro*.

Grümann plantea dos niveles de observación y estudio del fenómeno: el del marco histórico, desde el cual es posible comprender y ubicar los conceptos que lo nutren; y el de la estética, en el que a partir del análisis de la práctica en torno a la *puesta en escena*, se encuentran las concepciones arrojadas por la búsqueda de un espacio ontológico y fenoménico de lo escénico, con el cuerpo como principal recurso.

A la vez que el teatro denuncia o cuestiona su momento histórico, expresa en todos los casos el pensamiento humano del momento, aunque sea de manera inintencionada. Y no lo hace sólo desde los contenidos dramatúrgicos sino también desde la organización de los sujetos que intervienen en el teatro, en los niveles de producción, lo mismo que en los niveles de creación artística, el tipo de intereses, y bajo qué criterios se crea el fenómeno escénico.

Se han analizado con bastante profundidad los tipos de relación con el cuerpo desde los que sería pertinente hablar de la *danzalidad en el teatro;* desde dónde y por qué de esta búsqueda -desde el siglo XIX- para encontrar una "expresión" desprovista de imposiciones o de estructuras rígidas, de la eliminación o la limitación del ego, de la simulación, etc.; en pro de las nociones sobre lo originario, lo primitivo y lo natural, lo orgánico, la "verdad escénica", el "momento presente".

1 Andrés Grumann Sölter, *Estética de la danzalidad o el giro corporal de la teatralidad. Aesthetics of Danceability or The Body Movement of Thetricality. Aisthesis No. 43 pp.50-70 Insituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile, 2008. Véase http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835004.pdf*

Partiendo de una mirada histórica, obtendríamos por un lado un interesante muestreo de las concepciones del *mundo*, del *hombre*, de la *sociedad* y de la *persona* por las que atravesó el siglo XX en la cultura occidental y occidentalizada; y, por otro, cómo estos procesos y cambios influyeron y fueron influidos por las artes en general.

Un breve acercamiento a los momentos históricos del *motor creativo* nos ayudará a comprender mejor la discusión sobre la *danzalidad del teatro*.

Los distintos momentos

El desarrollo industrial[2] del siglo XIX estableció las condiciones que revolucionaron el pensamiento y propiciaron la aparición de disciplinas científicas y humanísticas (la sicología, la antropología, la sociología y la pedagogía) que causarían una profunda ruptura en las estructuras teatrales europeas.

Con la Primera Guerra Mundial que azota a Europa, que modifica la configuración geopolítica y trastoca la seguridad que prometía el discurso del "desarrollo" y "progreso" de la modernidad, la *palabra* pierde credibilidad rápidamente y se pone en duda su infalibilidad como vía de comunicación efectiva.

Estos sucesos se manifiestan en el teatro, inicialmente, con la "emancipación" respecto del texto dramático, que es desplazado del lugar central de la representación adquiriendo una importancia similar a la de los demás elementos teatrales e incluso pudiendo prescindir de él.

2 El desarrollo industrial impactó en la reducción de tiempos de producción, los medios de transporte que aceleraron los intercambios comerciales, la aparición de la luz eléctrica, el avance de la medicina, la explosión demográfica por la reducción de tasas de mortalidad con la subsecuente aparición de las grandes ciudades y las migraciones del campo.

En consecuencia, crecen como componentes fundamentales aquellos que están relacionados al espacio y el tiempo[3] y que pueden modificarlos: la escenografía, el vestuario, (el nacimiento de) la iluminación; y junto a estos, las investigaciones sobre el movimiento, la mecánica y la velocidad.

Con esto se propicia el surgimiento de la noción de *puesta en escena*[4] y de la figura del *director escénico*[5], y se hace énfasis en la materialidad como aquello que hace teatro al teatro.

En el periodo entre finales del siglo XIX y principios del XX comienza un "retorno al cuerpo" en el teatro occidental: la "reteatralización del teatro"[6]. En este contexto nacerían en 1923 (según Grümann) los *estudios teatrales* en Alemania, como disciplina universitaria autónoma, desde los cuales se formulan las nociones de *danzalidad* y *teatralidad*. Y la aparición de tres universos independientes a la vez que interdependientes: el literario, el de la puesta en escena y el teórico-estético.

De este momento revolucionario de "auto-reflexión" tenemos, por ejemplo, a figuras como Konstantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Adolphe Appia y Edward Gordon Craig (que Grumann subraya especialmente, junto a Georg Fuchs). Estos maestros cuestionan la tradición teatral aristotélica tanto por el protagonismo del texto dramático como exclusivo comunicador, como por la interpretación o el uso del espacio escénico.

Además de nutrirse del nuevo pensamiento humanístico y científico, vuelven la mirada sobre la danza para las investigaciones del movimiento en el cuerpo del actor. Los intercambios y observaciones sobre el trabajo de bailarines como Vaslav Nijinski e Isadora Duncan fueron angulares.

Aun cuando las vinculaciones y experimentaciones sobre los límites y puntos de encuentro entre danza y teatro son historia de bastante tiempo atrás[7], no fue sino hasta este momento en que el cuerpo vivo adquirió una importancia que se continuó durante todo el siglo XX, especialmente desde la segunda mitad.

Entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, el arte adquiere el carácter de constructor de opinión y por lo tanto de sentido, de conformador de visión de mundo; de espacio crítico y de construcción de la experiencia. De este periodo tenemos por ejemplo a Antonin Artaud, a Samuel Beckett y a Bertolt Brecht (en los que por razones de espacio no profundizaremos pero es importante mencionar) que, aunque muy distintos entre sí, provocaron una influencia fundamental en quienes vendrían después, durante el periodo de la Guerra Fría[8].

---

3 En un comienzo se analizó la existencia del hecho tácito del tiempo en la representación, y posteriormente se enfocó al tiempo como un vehículo transmutable de la experiencia del actor y el público.

4 Este nuevo vehículo de creación escénica en el que un director pone en juego todos los recursos generadores de signos en interrelación, al servicio de un discurso personal no necesariamente sujeto o acorde al del autor dramático y en el que ya no existe un primer actor que organice la escena sino un generador de la visión total de la obra.

5 El surgimiento de la figura del director de este periodo fue fundamental para la reteatralización.

6 Andrés Grumann Sölter. *Op. Cit.*, p. 53

7 "Al situar la discusión de la relación entre corporalidad y teatro en el "gesto" estamos haciendo uso de una larga tradición que tiene sus orígenes históricos para la danza en la presentación del Ballet Cómico de la Reina Coreografiado por Balthazar de Beaujoyeux en Francia (1581)." *Íbid.*, p. 51

8 En los 45 años de la Guerra Fría hay diferencias entre las décadas de 1950-70 y la de los 80 y comienzos de los 90, también en el teatro, con desarrollos distintos sobre el cuerpo. Pero en todo el período de la Guerra Fría hubo condiciones com 8
afines pero distanciadas de sus precursores de principios de siglo XX en relación al cuerpo y la materialidad, lo mismo que al espacio-tiempo.



Estos representan un momento en el que el impacto de la guerra sobre toda la población, y la manipulación publicitaria, aún joven, provocaban ya fuera la necesidad de continuar con el retorno al origen, al ritual (Artaud); la necesidad de contrastar las promesas con las realidades, en las que primaba la desolación, y la mejor arma era el humor negro (Beckett); y la fundamental necesidad de que las masas construyeran capacidades críticas propias (Brecht).

Durante la Guerra Fría, en Occidente crecieron las inquietudes por las otras culturas del mundo, al tiempo que se construía una idea de cultura universal. Es interesante percatarse de la contradicción que encierra este fenómeno, pues esta idea de amplitud e integración de una cultura universal[9] era, y aún lo es, la manera en que las potencias convencían a sus pueblos de que mantener las políticas colonialistas e imperiales eran parte de una especie de "servicio social" al Tercer Mundo para civilizarlo.

Claramente sus intenciones no eran el desarrollo de los pueblos a través del intercambio cultural y económico; en realidad, requerían cada vez más de las materias primas y la mano de obra de Asia, África y América Latina para la reconstrucción tras las tremendas pérdidas de las guerras, y para rehacer el dominio económico, práctico e ideológico sobre el mundo, en el que se colocó en primer lugar EU mientras Europa se reconstruía.

Pero en los ámbitos artísticos la interculturalidad fue acogida desde un aspecto claramente más humano, -que no necesariamente más igualitario[10].

9 Que se ha demostrado no es posible aún con los intentos homogeneizadores de las potencias mundiales, aunque sí ha sido efectiva en las imposiciones económicas y políticas de estas sobre los demás pueblos del mundo.

10 Partían también de la idea de lo exótico, de lo diferente y lo extraño, lo que a la postre forma parte de una cierta idea de superioridad.

Las culturas orientales son recibidas y estudiadas con especial profundidad pues implicaron, no sólo una "novedad", sino también, un descanso y una fisura por la que le entró oxígeno al positivismo europeo, a la moral, a lo disociativo y homogeneizante y en exceso estructurante de la sociedad occidental, su *logos*.

Aunque resulte contradictorio en este sentido la atracción por las codificaciones minuciosas y la fuerte disciplina de las artes escénicas asiáticas, todavía ligadas a la tradición y la religión, formaba parte de un análisis de los campos semióticos posibles del actor, lo que al tiempo representaba parte de un rechazo a lo disociativo aunque planteado desde un cierto análisis de *las partes*.

Sin embargo, fue en las nociones de trascendencia e integración de las artes escénicas asiáticas en donde el teatro occidental encontró el empujón hacia una nueva concepción del fenómeno escénico y especialmente del lugar del actor: de su cuerpo como transmisor de experiencia y ya no solamente como comunicador de signos.

A partir de la década del sesenta, las transformaciones al texto y a las relaciones con el público serían reflejadas en la concepción del actor y el espectador como los sujetos fundamentales e insustituibles en el evento escénico. Y se replanteó una pertinencia y permisividad de los valores emocionales más que de los intelectuales.

La relación con la danza tenía aquí, más allá de la mecánica, un interés por los motores del movimiento, el impulso, la energía, los flujos del cuerpo en el tiempo y el espacio; y los posibles niveles de construcción del actor no sólo desde lo semiótico[11] sino en búsqueda de una experiencia más trascendente, sensible, fenoménica, desde donde el teatro se acerca a la especificidad de la danza sin llegar a serlo.

Por razones de espacio este aspecto posible de un análisis en torno a las relaciones con el cuerpo y la interculturalidad formarían parte de una investigación más extensa que no es pertinente a este artículo.

En estas décadas tenemos en la danza, por supuesto, a Pina Bausch; al tiempo que en el teatro a maestros como Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba. Estos últimos son representativos del fenómeno de interculturalidad en la elaboración de los métodos de construcción escénica y de la formación de actores, cada uno con sus propias perspectivas, prácticas y resultados artísticos.

En estos teatros-laboratorio se fortalece la figura del director-pedagogo. Esto implica tiempos de análisis y trabajo prolongados, en los que en ocasiones el proceso adquiere incluso mayor valor que la *puesta en escena*.

A la postre, es de estos procesos de donde obtendremos las aportaciones más importantes en torno a la corporalidad del actor y la importancia de un trabajo de investigación de sus interconexiones mente-cuerpo como un todo.

Se generaliza entonces la idea del *training*[12] como el ámbito en que el actor encuentra, primero a través de la experiencia colectiva de la práctica constante de un método[13], y poste-

11 Parafraseando a Patrice Pavis y Bert States citados por Andrés Grumann Sölter: Al incorporar "la experiencia de la materialidad" se "complementa a la semiótica que tiende a reducir la representación a sus signos". (Patrice Pavis) "Como si al haber explicado algo en tanto signo perdiera su interés (Bert States). En notas al pie. Op., cit., p. 51

12 Utilizado en inglés por varias lenguas para diferenciarlo de "entrenamiento", que remite a lo exclusivamente físico o deportivo mientras que el *training* implica un ejercicio físico y un ejercicio mental.

13 Los métodos son en realidad "ficciones pedagógicas" (Meyerhold); articulaciones de ejercicios generados en un contexto particular desde la visión que el director-pedagogo tiene y su sensibilidad para dirigir a los actores hacia un tipo de experiencia.

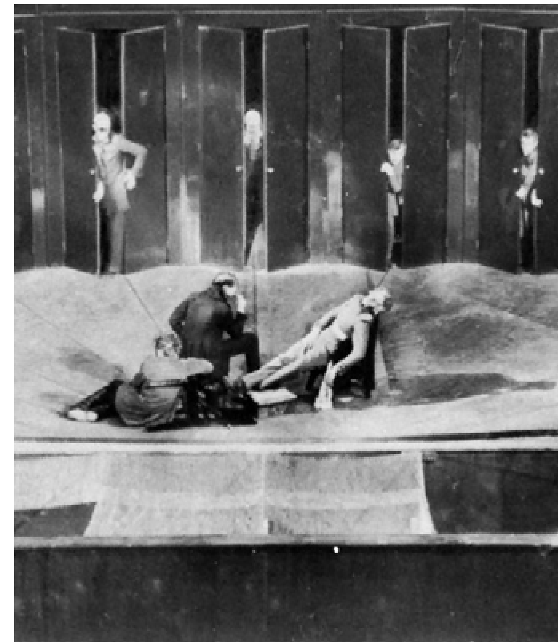
CHÉJOV LEE (CENTRO), STANISLAVSKI (A LA IZQUIERDA DE ÉL) Y MEYERHOLD (SENTADO A LA DERECHA)

riormente en su experiencia personal e intransferible, una capacidad de poner en juego su organismo y controlar sus gestos[14] a voluntad.

Los "públicos" estaban cambiando también sus concepciones del mundo y se introyectaba con fuerza la *imagen* como el vehículo más efectivo de comunicación. La labor rebelde de estos teatros-laboratorio fue la de sumar a la imagen la cualidad del espacio, el tiempo y los flujos de los seres vivos *in situ*. En donde la reintegración de danza y teatro, más allá de la incorporación de elementos desde una disciplina a otra, era la necesidad de establecer con claridad qué hace al teatro y a la danza eventos estéticos insustituibles. Sobrevino un *boom* general y una reverberación de este "retorno al cuerpo", que vemos con tremendo poder en la mayor parte de las tradiciones teatrales actuales, desde donde se replantea el análisis de las especificidades de la danza y el teatro: de la danzalidad y la teatralidad.∎

14 "Por *gesto* debe entenderse a un conjunto de acciones, comportamientos y movimientos tanto voluntarios como controlados que reiteran, memorizan e inscriben estructuras de significado en el cuerpo". *Op. cit.*, p. 51

En la Segunda Parte: *Visiones desde la práctica actual; La danzalidad y el texto teatral contemporáneo; Vinculación con la realidad del quehacer escénico. La danzalidad en el teatro en praxis.* Entrevistas con Boris Schoemann; Alberto Villarreal; Aline Del Castillo y; Edwin Salas.



Danzando A MÁRQUEZ EN LA UNAM:

las trampas del uso de la historia

POR **DANIELA CARRO LACHINO**

FOTOGRAFÍAS: DIRECCIÓN DE DANZA UNAM, DANZANDO A MÁRQUEZ CELEBRACIÓN DE LOS 85 AÑOS DE AUTONOMÍA UNIVERSITARIA, OCTUBRE 2014, SALA MIGUEL COVARRUBIAS DEL CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO.

Desde los años 60, una de las grandes preocupaciones de la historia ha sido estudiar cómo la historiografía[1] es resultado directo de la sociedad que la produce, la clase social que la redacta, los intereses políticos que hay tras escribir de cierta forma, y sobre todo, ¿qué nos dicen las obras historiográficas de manera indirecta sobre el tiempo y los grupos "subalternos"[2]?

Pero, ¿qué tiene esto que ver con la obra *Danzando a Márquez en la UNAM*?

Todo, pues si bien mis conocimientos no me permiten hacer un análisis en el sentido de la técnica coreográfica, sí puedo analizarla como un documento histórico en tanto que la danza es una producción cultural, resultado de un proceso histórico, y donde se fraguan una serie de valores y aspiraciones de una sociedad en un tiempo específico.

1 A grandes rasgos, y para los fines de este texto, la historiografía es toda aquella producción cultural que nos hable del pasado y que tenga la intención de explicarlo.
2 Todos aquellos grupos que tienden a ser ignorados por la historia: los campesinos, los obreros, las mujeres, los niños… Es decir aquellos grupos que no ocupan los lugares de poder.





Danzando a Márquez en la UNAM, se presenta bajo la siguiente premisa:

> "85 años de la Autonomía Universitaria es festejo de la Coordinación de Difusión Cultural que, a través de la Dirección de Danza, convoca a siete destacados coreógrafos nacionales e internacionales quienes habitarán el ritmo, la armonía y el movimiento de la música de Márquez.
>
> "El espíritu del espectáculo es vivir a la Universidad Nacional como un microcosmos cultural y social de la diversidad de México. Ese universo en el que, de manera natural conviven todos los elementos de la sociedad y en el cual prevalece y se construye el respeto a las mujeres y los hombres por igual, sin importar creencias culturales, políticas e ideológicas. Todos comparten su deseo de desarrollo y conocimiento."
>
> (Programa de mano de la función).

Lo siguiente que destaca son los nombres de las piezas de Márquez que se presentan:

1. Leyenda de Miliano
2. De Juárez a Maximiliano
3. Conga del Fuego Nuevo
4. Goyas
5. En torno a Frida y Diego
6. El Nereidas de Dimas
7. Marchas de duelo e ira

Inmediatamente llama la atención la presencia de los mitos fundacionales que se relacionan claramente con el México post-revolucionario, y que se pueden identificar con un proyecto histórico específico: aquel que encuentra en la Revolución el inicio de la historia de este país, olvidando que el periodo colonial y el porfiriato son parte de su pasado, y que el renegar de este último le obliga a mover los valores nacionalistas al periodo inmediatamente anterior, a Juárez, y lo convierte en el gran hombre que luchó por la soberanía nacional. Este es el proyecto histórico que sólo se relaciona con los indios muertos hace muchos siglos, pues en ellos ve un pasado glorioso y de bondad, mientras que los indígenas de su presente son sólo un pobre remanente de la gloria pasada; este proyecto que se validó a través del programa vasconcelista y consolidó la monolítica (aunque no por ello menos importante) Escuela Mexicana de Pintura; el mismo proyecto histórico que niega a los grupos y luchas sociales su dimensión política y sólo los puede ver como víctimas de su tiempo.

Es la más convencional de las llamadas "historias de bronce".

Uno pensaría que con esta ideología tan fuerte propuesta e impuesta, los coreógrafos presentarían piezas de cuestionamiento a este tipo de historias, porque la experiencia histórica reciente, y la historiografía en torno al México post-revolucionario han cambiado de manera importante. Uno esperaría también una reinterpretación de la historia, de sus mitos fundacionales... Pero no. Lo que vimos fue una repetición de los valores del México post-revolucionario, como si no hubieran pasado casi cien años del fin de la Revolución, cada una de las piezas era un esfuerzo por reivindicar los valores de aquel entonces como si el tiempo no hubiera pasado y los cuestionamientos y planteamientos en torno a la historia no hubieran cambiado. Cada época tiene derecho de cuestionarle cosas diferentes a la historia, en tanto que la interpretación que se hace de ésta siempre es resultado de las necesidades del presente, pero resulta preocupante que siendo 2014 la postura de estos artistas frente a la historia sea la misma que en el periodo vasconcelista.

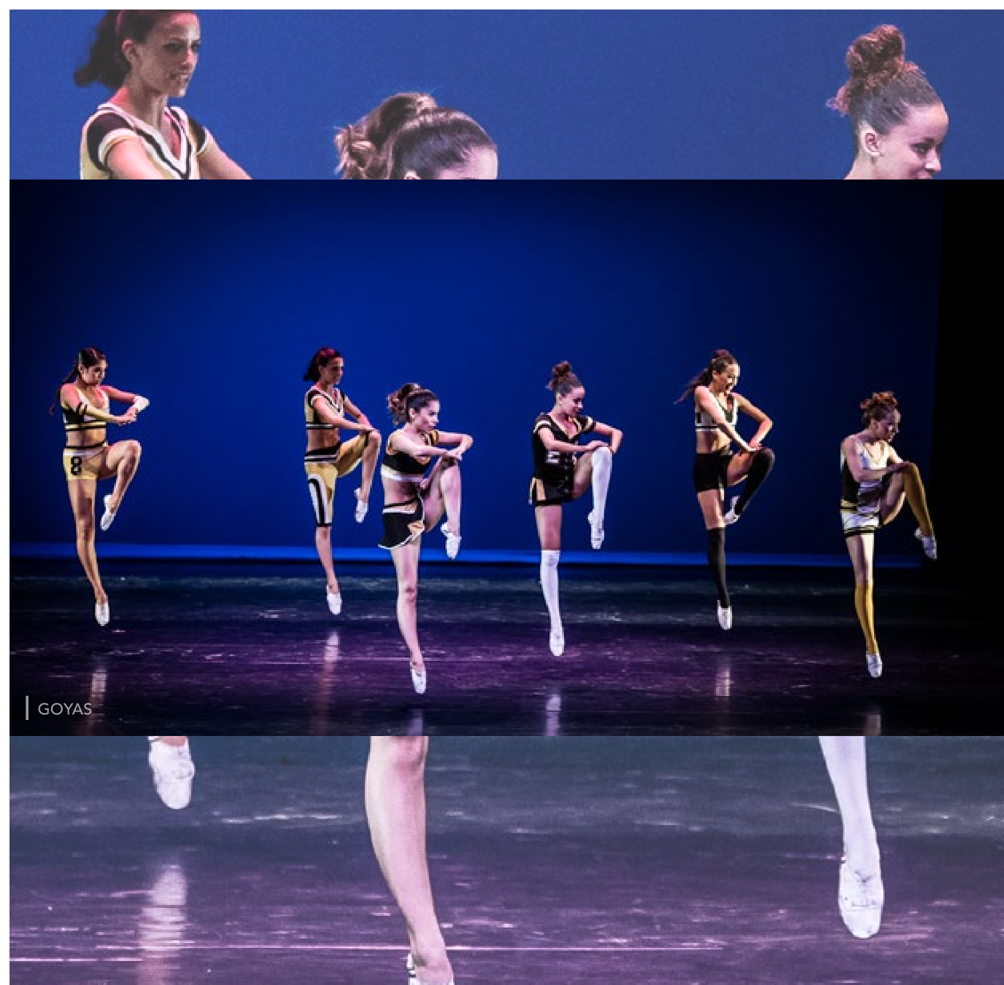
Y si bien es cierto que los coreógrafos y el mundo de la danza no están obligados a saber lo que la historiografía está proponiendo, ni lo que los filósofos dicen de las cuestiones actuales, sí están obligados a conocer su presente y ser capaces de analizarlo desde nuevos lugares, porque son miembros de la sociedad. El gremio de la danza de ninguna manera puede escaparse de su línea del tiempo, ni cometer la frivolidad de desentenderse y estar desentendido de él. Y al momento de enfrentarse al pasado y hablar de las temáticas de éste, no se puede tener tan poco rigor como para desconocer a los teóricos que han hablado de ello. Los coreógrafos, como los historiadores, pertenecen a una comunidad epistémica, y tienen esa responsabilidad con el público que verá su obra, el ser personas entendidas en el tema. Y si hablan sobre el poder no es posible desconocer a Foucault, pues ya bastantes décadas han pasado como para que su obra se convierta en clásica; lo mismo pasa con la Revolución y los movimientos indígenas, si uno no conoce lo que Katz, Knight, Meyer, Gilly, y muchos otros han propuesto, el panorama que se tiene para la interpretación se vuelve limitado.

Esto, evidentemente, no es sólo para los coreógrafos nacionales, sino también para los internacionales, es imperdonable que los discursos que se manejan en torno a la UNAM y lo que implica ser una mujer universitaria deportista hayan encontrado cabida en la obra, sobre todo considerando la cita ya antes puesta del programa de mano, pues si para el medio de la danza nacional y los coreógrafos internacionales, las muje-

res de la UNAM se encuentran en las actividades deportivas por un mero capricho y por un intento de seducir a los hombres, echan sesenta años atrás la lucha feminista. Además, si en escena un caso de acoso sexual con uniformes de la UNAM puestos es motivo de risa, los coreógrafos, bailarines, y espectadores se vuelven cómplices de la violación de los derechos humanos que se ha cometido en la universidad contra las alumnas (¿o realmente es tan fácil olvidar cuando en noviembre de 2013 la CNDH mandó recomendaciones a la UNAM por el caso de acoso sexual en la Preparatoria 9: Pedro de Alva?[3]). Además de olvidar el reconocimiento internacional que tienen los equipos femeniles y mixtos de la UNAM.

Por alguna razón, a los creadores de esta obra les resultó muy fácil olvidar todo un proceso histórico en el que han vivido, y se les facilitó limitar a los zapatistas presentes y pasados a unos pobres indígenas que no tenían otra cosa en mente más que su tierra, porque la tierra es la madre de los indígenas, negando así el ámbito político en el que se movían, como si la tierra fuera la única razón por la que los indígenas de este país se hayan levantado en armas, y no –claro está–, por un proyecto político propio, con conocimiento del programa magonista, de lo que está planteado en la Constitución de México, o de los procesos que en otros países se llevan a cabo.


GRACIAS CON MTRO. MARQUEZ


GOYAS

3 "Recomendación No. 45/2013 sobre el caso de violencia en agravio de V1, menor de edad, en un plantel medio superior de la Univeridad Nacional Autónoma de México". (2013, Octubre 29). Recuperado en octubre 25, 2014 de http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/Recomendaciones/2013/REC_2013_045.pdf



Lo mismo pasa con el 68 y con el México moderno, pues lo que la obra deja ver es que los jóvenes que protestaron en el 68 lo hicieron porque no podían entender la situación, y fueron sólo víctimas de haber sido tan ingenuos como para enfrentarse al Estado, negando por completo el hecho de haber sido asesinados porque sus planteamientos políticos contrastaban radicalmente con el *status quo* de una época de cerrazón en la política mexicana. Convertir a los estudiantes del 68 en las pobres víctimas es delicado y riesgoso, porque los niega como seres pensantes y capaces de tener una postura sobre su época, los deshumaniza y los convierte en los mártires que nadie quiere ser y niega la manifestación social pública como un agente de cambio.

Así, en el México moderno la juventud burguesa si bien puede cuestionar su época no alcanza a llevar a cabo un planteamiento teórico, pues es frívola y superficial, negando así su carácter político, y al contrastarla con la del 68 se le niega su posibilidad de acción, pues los verdaderos revolucionarios están ya muertos... "Aquellos eran verdaderos anarquistas no estos de ahora" decía una vez Enrique Krauze en twitter.

¿Realmente nuestro presente nos dice esto? ¿No hemos tenido ya suficientes muestras de que la juventud y el pueblo mexicano en general se encuentran cansados del *status quo* del país? ¿Acaso los procesos tratados son realmente únicos de una clase social?

No.

Todos los procesos históricos de esta obra son complejos para su estudio porque cuesta separar la idea romántica que se tiene de ellos de aquello que las fuentes nos muestran que estaba sucediendo: ni los zapatistas eran sólo indígenas, ni el México Moderno es sólo la bur-



guesía. Seguir con estos esquemas es negarle a la gran mayoría de este país su pasado y su presente, es negar que en este año de 2014 los indígenas del norte, centro y sur están en lucha por defender sus derechos constitucionales, es negar la participación de las mujeres en la vida de México, es negar la capacidad de acción política por la juventud y el pueblo en general.

Esta obra tristemente, en un primer nivel de lectura, nos deja sólo horribles mensajes: para las clases dominantes en la cultura de este país no somos nada, y no podemos hacer nada; para la UNAM, sus alumnas somos seres cuya única función es la de ser hipersexualizadas y objetos del fetiche de los hombres de nuestra máxima casa de estudios; los movimientos sociales no resultan en nada más que en la muerte, desalentando así cualquier posible levantamiento; y la juventud de este país se encuentra muy cómoda en su frivolidad, ciega de su entorno y desfasada de su tiempo.

Pero en un segundo nivel, la lectura se vuelve más interesante, pues si a las clases dominantes le interesa especialmente dar estos mensajes, significa que hay algo que los subalternos estamos haciendo que les resulta preocupante. Al dar a entender todo lo antes enlistado, nos indica pues, que requiere de cualquier medio, en este caso la danza, para tratar de validar un mensaje de tranquilidad en este presente tan confuso y violento.

Esta obra es un esfuerzo de validar las acciones del Estado presente sobre su ciudadanía, pues si la gloria quedó en el pasado, la historia ya alcanzó su momento de realización máxima, y ahora hay que hacer todo lo posible e incidir de cualquier manera en el imaginario para revertir aquello que la realidad presenta, un periodo donde el proyecto vasconcelista en realidad ya no responde a las necesidades de la sociedad ni de la cultura.

Sólo es en este sentido que la obra resulta interesante, pero no por ello se perdona a los coreógrafos, bailarines, y a la Dirección de Danza de la UNAM por presentárnosla. Alguno de ellos tendría que haber tenido la sensibilidad de cuestionar el discurso por una simple cuestión de ética y de deber con el pueblo mexicano, que con sus impuestos pagó esta producción.∎

procesos en diálogo

PLATAFORMA DE MUESTRA Y REFLEXIÓN PARA LOS ARTISTAS ESCÉNICOS

POR **MELISSA CISNEROS, ITZEL IBARGOYEN Y MARTA SPONZILLI - LA MECEDORA**

PROCESOS EN DIALOGO MEZZO FOTOGRAFIA RODRIGO VALERO-PUERTAS

Procesos en Diálogo responde a la necesidad de crear una plataforma independiente para indagar y exponer las maneras de construir y articular la creación escénica actual, generando un espacio colectivo donde se puedan probar ideas, ejercicios escénicos, experimentos, improvisaciones, y obras inacabadas. Proponiendo también un diálogo final con personas invitadas de distintos medios para la retroalimentación de los proyectos, en un ambiente íntimo e informal, y un laboratorio. A manera de antecedente, **Procesos en Diálogo** inicia en el 2010 bajo el formato **homesessions**, donde **La Mecedora** realiza sesiones de muestra en casas particulares de la ciudad de México, para crear situaciones conviviales de encuentro alrededor de los trabajos.

A cuatro años de **Procesos en Diálogo** aprovechamos este espacio para hacer una revisión abierta del proyecto. Queremos reflexionar en torno a cuáles han sido sus alcances y por qué cobra relevancia en el contexto actual de las artes escénicas en México. Nos interesa también compartir cuáles han sido las dificultades que hemos enfrentado y el impulso en promover a partir de este año la vinculación con los estados. Pero sobre todo plasmamos en estas páginas las interrogantes que tenemos.

Si bien **Procesos en Diálogo** acoge distintas disciplinas con sus respectivas hibridaciones, desde un inicio se focaliza en la noción de **proceso**, teniendo como discurso el **cuerpo**, y cuestionando paralelamente el **contexto** en que las propuestas se desarrollan. Esto para favorecer la reflexión no nada más en torno a la construcción de obra sino –y sobre todo– en las maneras de articular la propia práctica escénica: de qué manera se ve el cuerpo involucrado, cuáles son las señales o necesidades que propone el actual contexto cultural contemporáneo y cómo esto determina la creación escénica.

Queremos pensar la obra artística no como "resultado" o "producto" sino como el desarrollo de una investigación creativa con específicas condiciones de producción, elecciones estéticas, políticas y búsqueda de sentidos, cuestiones que muchas veces quedan en la sombra cuando son determinantes para la construcción y la definición del trabajo. ¿Podríamos decir que es en su "natura procesual" que la práctica deviene en obra como resultado y no como objetivo? ¿Y que es una estética específica como consecuencia de su investigación y no como tendencia/ ¿Cuál es la relación o dicotomía entre proceso y producción? ¿Por qué hablar de proceso cuando aparentemente el entorno promueve la producción y difusión de piezas en una sobreproducción que apenas es consumida por el propio ámbito? En este marco, ¿cuál es el público para quién se generan estas piezas? ¿Qué es lo que se está mercantilizando: la pieza-producto o la reflexión del artista como bien inmaterial?

Siendo que la obra escénica se plasma, sucede, se "transmite" por medio del discurso del **cuerpo** y se inserta, genera o cuestiona el **contexto** que la enmarca, de qué manera se puede promover en México una discusión política de lo corporal que trascienda las estéticas hasta ahora generadas, para dar paso a un anclaje que dialogue con los sucesos que actualmente se experimentan en el país y no solamente con estéticas pre-establecidas, que dan cuenta de una historia de la danza mexicana que se "centra" en el D.F., y por lo tanto no visibiliza expresiones "provinciales". En este sentido, se pueden imaginar trayectorias que relacionan las diferentes periferias, que incluyan otras aproximaciones al quehacer escénico, y siendo así, ¿qué implicaciones tendría esto? En el 2014 el proyecto se vincula con otros estados, partiendo de la necesidad de pensar la producción escénica del país de un modo descentralizado, por fuera de los principales lugares de producción artística. Creemos importante reflexionar sobre las formas de creación específicas de cada lugar y potencializar el diálogo y la colaboración entre los artistas y las instituciones culturales implicadas para imaginar conjuntamente otras maneras de pensar las artes escénicas.

Buscamos una vinculación concreta, entendida como una red de relaciones transparentes que promuevan el desarrollo de procesos de creación escénica. Ya que muchas veces estos espacios sólo se nombran y la práctica concreta se torna muy diferente en términos de relaciones específicas con procesos colectivos visibles. Este es un gran desafío que enfrentamos. ¿Cómo plantear dinámicas, encuentros y reflexión común que permitan una dinámica y significativa relación mutua? ¿Cómo encontrarnos con los demás? Otra consideración importante es el **público**. ¿Para quién se piensa la obra?, ¿quién es el receptor?, ¿de qué manera y cuáles son las percepciones que se desean comunicar a través de la pieza en proceso? Para hablar desde el proceso, es relevante comunicar las formas en que el artista construye su práctica ante el otro (el observador) y lo otro (el contexto) al incluirlo en esa experiencia-trayecto, pues la pieza se completa en presencia del *otro* como testigo de un proceso.

Cuando el público asume su rol y se ve involucrado en la construcción de la obra en proceso, a través de su retroalimentación y reflexión, arti-


PROCESOS EN DIÁLOGO. JOSEI (A WOMAN UNDER CONTRUCTION).
FOTO: RODRIGO VALERIO PUERTAS

culando lo que percibe o siente de la obra, es que ésta cobra sentido. ¿Pero cuál es la relevancia de un proyecto (de artes escénicas) como éste en el contexto actual mexicano? La política oficial se caracteriza por un fuerte apoyo a la creación y producción de obra a través de diferentes convocatorias y fondos, pero paradójicamente se perciben pocos espacios accesibles que alojen la multiplicidad de los proyectos escénicos existentes. Esto genera cierta frustración en los creadores, pues hay un desfase entre producción y muestra, siendo a su vez casi nulos los espacios donde poder compartir procesos creativos en desarrollo, más que piezas "terminadas". Esto dos elementos (ausencia de espacios para muestra y colectivización de los procesos creativos) se vuelven los dos ejes centrales desde donde el proyecto se ha ido conformando en su propia maduración interna. Hemos enfrentado algunas dificultades y riesgos a la hora de comunicar la esencia de **Procesos en Diálogo** para que no se vuelva un lugar en donde presentar obras que no tienen un seguimiento posterior y que desisten en este lugar de "*work-in-progress.*"

El cómo transmitir una propuesta que no piensa en términos de obra terminada o de espacio convencional para su muestra ha sido un gran desafío para el proyecto, como también el poder proponer un ámbito de trabajo que pretende regirse por otro tipo de relaciones más horizontales en términos no de "selección" sino de "intercambio de estrategias creativas". Por otro lado, raramente se presentan experimentos que proponen jugar con otras formas de exposición y de comunicar la investigación fuera del formato de espectáculo tradicional (por ello existe el riesgo de que se vuelva un lugar de ensayo general o para la simple necesidad de muestra, en vez de crear interés real en el encuentro con otros artistas y públicos, al manifestar poca apertura a la hora de compartir y problematizar el trabajo). Las piezas se seleccionan por medio de una convocatoria, en el entendido de que al momento de la curaduría se puede tener acceso a propuestas a las que de otra manera no se tendría alcance (no se imaginarían), a diferencia de (y no con la idea de) promover una competencia (entre los artistas y el ámbito) Más que convocatoria podría llamarse invitación. Recibimos muchas propuestas, algunas de las cuales no es sencillo entender lo que transmiten, y otras que no responden a los lineamientos propuestos. De aquí la necesidad de plantear el laboratorio "Cómo pensar el proceso", ya que muchas veces no estamos acostumbrados al encuentro para la discusión de la práctica escénica desde la investigación (propia y ajena) y que ésta no se vuelva demasiado informal-superficial o limitada a comunidades cerradas o invisibles.

Mucho para seguir construyendo juntos, esperamos que algunas de estas preguntas nos permitan reflexionar de modos más amplios sobre nuestra propia práctica, la invitación está hecha.∎

FOTO 2 PROCESOS EN DIÁLOGO, DE DULCE TREJO.
FOTO RODRIGO VALERO-PUERTAS

Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC)

Signos... el cuerpo de la noche (estreno 2012)

Dirección y collage sonoro: Oscar Ruvalcaba Pérez.
Dirección general: Raúl Parrao

6 y 7 | 20 h
8 | 19 h y 9 | 18 h



Test(i)go (estreno 2013)

Dirección escénica y coreografía: Andrea Catania
Dirección general: Raúl Parrao

13 y 14 | 20 h
15 | 19 h y 16 | 18 h



Sueños y obsesiones (estreno 2012)

Creación y dirección escénica: Vivian Cruz
Dirección general: Raúl Parrao

20 y 21 | 20 h
22 | 19 h y 23 | 18 h



Telegrama a los ángeles (estreno)

Dirección escénica y coreografía: Lourdes Luna y Roberto Olivan
Dirección general: Raúl Parrao

27 y 28 | 20 h
29 | 19 h y 30 | 18 h



DANZA
INFANTIL

Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC)

Diccionario no exhaustivo de la monstruología (Estreno 2014)

Dirección artística y coreografía: Dery Fazio
Dirección general: Raúl Parrao

8, 9, 15, 16, 22, 23, 29 y 30 | 13 h



Lunes de Folklor

Compañía Nacional de Danza Folklórica

Fundadora y directora: Nieves Paniagua

10 y 24 | 20 h





GUILLERMINA BRAVO, FOTOGRAFÍA OMAR CARRUM, ILUSTRACIÓN: RAFAEL ZAMARRIPA.

LA VOZ QUE NO SE APAGA

Guillermina Bravo

POR **HÉCTOR MANUEL GARAY AGUILERA**



Noviembre es un mes significativo para hablar de Guillermina Bravo, el día trece de este mes nació y hace un año en este mes falleció. Desde luego nos deja un vacío personal y artístico, de esa forma de crear y existir, de una forma de sentir y transformar la realidad.

Guillermina Bravo es una figura significativa del arte en México, jamás fue una figura decorativa a modo para el lucimiento de los políticos. Siempre fue una voz tronante y lúcida frente a las decisiones tanto de los funcionarios públicos de la cultura como de sus colegas coreógrafos.

La fortaleza de su voz se daba en diferentes matices. Su voz llamaba siempre la atención por ronca y firme. El tono grave y una sutil perspicacia acompañaban sus palabras. Comentarios penetrantes que por igual criticaban los avatares artísticos o la situación política del país. Sus convicciones la llevaban a hablar de los rezagos de la población y de las condiciones de los artistas. Una profunda preocupación que tenía fue que los recursos no le alcanzaban para pagarle tanto a los bailarines consagrados que le habían acompañado por tanto tiempo y al mismo tiempo pagarle al joven egresado de su escuela. La gran contradicción de toda la danza tiene para responder a quienes la han forjado y a la vez darle oportunidad a los recién egresados.

En el terreno artístico forjó una voz creativa con un estilo característico. Su creatividad abrevó en el nacionalismo mexicano para darle un tono muy particular. La narratividad de las obras de la época de oro de la danza mexicana, el medio rural idílico, se trasladó a medios urbanos y a la abstracción de mitos históricos y simbólicos, para luego dar raíces a la danza que aún conocemos como contemporánea. Llevó entonces su idea de nación de la expresión narrativa a la conformación de una patria dancística con símbolos y expresiones propias y que dieron posibilidades de existir a una serie de agrupaciones, coreógrafos, bailarines y maestros dentro de un ambiente artístico. Esto como consecuencia de una dinámica de profesionalización que fue promoviendo que causaría inclusive controversia y sería motivo de reacciones.

La patria significativa que fundó fue una república dancística, el territorio de la danza basado en la profesionalización de la preparación técnica, la organización de la producción y distribución de la danza, el acercamiento de públicos a la experiencia artística y la exigencia de condiciones a las instituciones públicas de difusión de la cultura. Empezó a forjar lo que ahora llamamos políticas culturales, las intervenciones el Estado en el apoyo a la danza en géneros como son la danza moderna y contemporánea, con todos los prejuicios encima.

Pero también tenía su propia política, el entendimiento de la creación que manifiesta todo verdadero creador, una filosofía artística con el Graham basamento como técnico, pero con una visión amplia de los compromisos con la realidad y los retos artísticos que rompieron con cánones de su época. Un orden jerárquico y organizativo, a través del Ballet Nacional de México (BNM), que le dio frutos en el terreno de la danza por la profunda convicción y compromiso con el arte. Un espacio creativo que se consolidó por la continuidad que fue logrando y por la calidad de esos ciudadanos del mundo que logró reunir, los bailarines que formó y se convirtieron en los cómplices de los atrevimientos que asumió. Un conjunto de destacados bailarines quienes construyeron una época de la danza en el país y con quienes hay una deuda por saldar a través de sus biografías y reflexión de sus trayectorias.

Con sus aportaciones y la fortaleza de su voz, en el escenario y fuera del él, la maestra Guillermina va creando otra narrativa: la patria-epopeya, llamada danza contemporánea que va tomando presencia en el panorama del arte en México y que va construyendo un patrimonio cultural. No se trató de un hecho planeado, ni aislado, ni tampoco una tarea fácil. Se basó en el liderazgo que su carácter y creatividad se fueron ganado, aunado a las circunstancias de los momentos que le toco vivir al BNM. Si pensamos que la fundación del BNM data de 1948 y que existió hasta 2005, cuando ella misma decide cerrar la compañía. Estamos hablando de 57 años de la historia de nuestro país, aunado a los años previos que Guillermina tuvo otras experiencias artísticas, específicamente su trabajo con Waldeen. Coincide con varios cambios políticos y sociales de nuestro país. De la conformación de una gobernabilidad y relaciones con el poder que tiene una narrativa en las artes. Los antecedentes formativos en una nación emergente que promovía un discurso nacionalista que provenía de la revolución mexicana; el país experimentando el desarrollo estabilizador después de posguerra, las consecuencias de la misma guerra fría; luego la efervescencia de la cultura de masas a partir de los setentas; las recurrentes crisis económicas y el advenimiento del neoliberalismo. De la consolidación de un partido hegemónico a la resistencia y búsqueda de opciones democráticas que no descartaban la posibilidad socialista. En que la propia Guillermina Bravo llegó a creer. Las luchas políticas y sociales para hacer llegar la democracia hasta la alternancia en el poder. Fueron momentos en que Guillermina Bravo vivió, bebió y ante los cuales dejó escuchar su voz con una actitud crítica.

Y aunque también vivió el nacimiento del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, del que tuvo apoyos, el nacimiento de su compañía no se da con todas las condiciones necesarias. Los inicios fueron incipientes pero lograr sobreponer la precariedad a golpe de logros artísticos. Quienes suponen que el BNM y Guillermina Bravo nacieron con las condiciones dadas debemos decirles que no fue así. Tuvieron



que abrirse terreno a punta de trabajo, también formaron parte de grupos emergentes. Con la salvedad que se trataba de un número más acotado de grupos y artistas de lo que actualmente existen.

Una vez consolidados fueron la imagen a seguir, el espacio formativo y luego la imagen a derribar. Entonces las acusaciones de autoritarismo y monopolio de apoyos, las críticas al Graham que le encontraron la causa de todos los males artísticos de una generación que simplemente no acertaba a reconocer que necesitaba otros senderos creativos y buscaba en la negación de otros su justificación. Inclusive al provocar una actitud de resistencia por considerarla un modelo a cambiar, Guillermina Bravo se constituyó en una precursora de otras formas de danza.

Los intentos para acallar la voz del BNM se daban en el propio gremio de la danza y luego las propias instituciones de difusión de la cultura tuvieron posturas contradictorias. Vieron en el apoyo económico otorgado a esta agrupación un obstáculo. Los argumentos tenían dos caras: se trataba de un apoyo estatal para las artes, es decir, un subsidio y esto a la luz del Tratado de Libre Comercio (TLCAN) tenían que desaparecer. Una regla no escrita que se empezó a aplicar en todos los terrenos, incluido el arte. El apoyo se pudo postergan por algunos años al encontrar formas como llamarle subvención y no subsidio, trasladarlo a otras instituciones con menos trabas administrativas. La otra cara era la interpretación del porcentaje del presupuesto de la coordinación de Danza del INBA que significaba el apoyo a los grupos subvencionados, un poco más de la mitad para cuatro agrupaciones. Esto comparado con el número de grupos que existían ya a inicios del siglo XXI, agravó aún más la situación de las compañías subvencionadas. A mi parecer el argumento fue erróneo no se trataba de quitarles el apoyo, sino aumentar el presupuesto para la danza. Con lo que se tendría la oportunidad de multiplicar este tipo de apoyos.

Ballet Nacional de México cerró por decisión propia de la maestra Guillermina, Ballet Teatro del Espacio vivió muchas dificultades y finalmente cerró por presiones externas y luego murió Michel Descombey. Los apoyos mutaron a formas como México en Escena que no llega a tener los alcances que tenían las subvenciones a estas compañías. El esfuerzo artístico puede equipararse, pero la cantidad de bailarines que pueden sostenerse es menor, así como el repertorio de obras. Ante el escándalo del cierre del BTE se optó por una forma hibrida que no llega a ser compañía y que sin embargo, apoya a bailarines y coreógrafos: el Centro de Producción de Danza Contemporánea.

En el fondo lo que se perdió con el cierre de compañías como el Ballet Nacional de México y el Ballet Teatro del Espacio es atender la parte del espectro de la creación y producción de la danza de gran formato con capacidad de consolidar un repertorio de obras de danza contemporánea, un conjunto de bailarines de calidad y experiencia capaces de atender escenarios amplios. Algo que se convierte en una carencia ahora que se están construyendo infraestructuras teatrales a lo largo y ancho del país. Ahora la existencia de un sinfín de colectivos de pocos bailarines en espacios independientes es válida, pero estamos dejando de atender a sectores de la sociedad que con agrupaciones más amplias se podría hacer. Recordemos que este país es de millones de habitantes, mucho de los cuales no han visto danza. En ese sentido, Guillermina Bravo y BNM trabajaron en una gran epopeya de llevar la danza a los escenarios donde la gente estaba, llevar en verdad la danza al pueblo. Trabajaron también y mucho antes en ampliar el acceso a la danza como una forma de integrarla a la sociedad. En esto tuve una lección de la maestra, cuando la invité a dar funciones a las delegaciones me hizo ver de la necesidad de condiciones óptimas para la presentación de sus bailarines.

A un año de su partida aún es tiempo de afianzar el valor de su legado. Sería oportuno seguir con el rescate de su obra, por los medios fotográficos y visuales. Sería oportuno seguir adentrarnos en el estilo, análisis de la técnica y temáticas que la maestra Guillermina Bravo ejercía. Sobre esta vertiente hay destacados estudios de Alberto Dallal y César Delgado, pero la actualización y profundización de esta temática está pendiente. Desde luego habrá que seguir apoyando a uno de los proyectos que dejó, el Colegio Nacional de Danza Contemporánea.

Otra forma de aprovechar y honrar su legado es que su voz nos se apagué, que siga atronadora en los escenarios en el compromiso creativo de coreógrafos y bailarines actuales.∎





WHAT-THE-BODY-DOES-NOT-REMEMBER-WIM-VANDEKEYBUS-MÉXICO-01



LO QUE EL **CUERPO NO RECUERDA**

POR **HAYDE LACHINO**

W*HAT THE BODY DOES NOT REMEMBER* es la ópera prima del coreógrafo belga Wim Vandekeybus que realizara con la compañía ÚLTIMA VEZ, integrada inicialmente por jóvenes con los más diversos intereses y para quienes la danza, en principio, no estaba en sus objetivos inmediatos. Sin embargo, lo que los unía eran las ganas por hacer algo, sin saber muy bien qué, a la vez que reflejar un cambio de actitud y pensamiento de toda una generación de bailarines y coreógrafos con relación al arte en general.

En tanto que obra seminal, la posibilidad de ver esta pieza en México, casi treinta años después que fuera presentada por vez primera, permite constatar ideas, reformular pensamientos y cuestionar verdades sostenidas en el tiempo, considerando que Vandekeybus es un artista que ha influido de manera importante sobre diversos coreógrafos en todo el mundo. ¿De qué manera volver al origen nos puede arrojar luz, no sólo en relación al autor de la obra sino también de cara a la situación presente en la danza mexicana? ¿Qué dinámicas revela una pieza de danza con relación a su campo internacional y en relación con el campo dancístico mexicano en particular?

Considero que debemos realizar un ejercicio crítico que se base en comprender las obras a partir de la comunidad específica que les da sentido y que las ve, de individuos particulares que se aproximan a la experiencia estética, portadores a su vez de una historia concreta, ya que es sólo a través de ella que la obra adquiere significado pleno, y en este caso se trata de una perspectiva latinoamericana. Igualmente el creador –en este caso Wim Vandekeybus– es portador de una historia que lo lleva a realizar ciertas búsquedas. Lo mismo podemos decir de todos los que participaron en el proceso creativo de *What the body does not remember*, porque esta fue una obra colectiva que implicó el aporte de todo un equipo de trabajo; muchos de los miembros originales continúan vinculados al proyecto de la compañía, lo que evidencia los fuertes vínculos que existen entre ellos y que los lleva a continuar compartiendo proyectos.

Se busca entonces analizar la obra de Vandekeybus a la luz de las condiciones históricas que hicieron posible esta pieza para intentar demostrar que la obra es producto de los diálogos vigentes en Europa, portadora de una serie de valores y planteamientos que dieron pie a estrategias de trabajo e investigación en la danza, mismas que desplazaron, aunque no del todo, ciertas ideas con relación a la representación, el cuerpo, la técnica y el lenguaje de movimiento. Así asumimos que los artistas son portadores de una serie de conocimientos que se ponen en juego a la hora de crear, con lo cual se problematiza la idea de que los procesos creativos son sólo el resultado de momentos de genialidad e inspiración, para verlos más bien como espacios en donde también opera lo que una comunidad acumula como conocimientos e historia.

Iniciemos por decir que Vandekeybus[1] afirma que su trabajo se basa en buscar el movimiento real. De hecho el primer grupo surgió de un taller dado en Madrid, y que después se tradujo en la investigación que llevó a la creación de *What the body does not remember*. Estuvo integrado por jóvenes, poquísimos de los cuales tenían formación en danza, y el trabajo con ellos consistió en hacerlos olvidar todo lo aprendido en el salón de clases, para poder arribar a un estado de "verdad" escénica que les permitiera responder orgánicamente a los estímulos y riesgos que la obra plantea.

Las ideas que inspiran la puesta en escena en torno a la verdad de la acción no eran nuevas en la Europa de 1980. El ámbito artístico había sido fuertemente influenciado por fluxus, movimiento que surgió en Nueva York y que planteaba la defensa de la acción como objeto artístico en sí mismo, que proponía la disolución de las "bellas artes" para crear una forma artística que aproximara arte y vida. Fluxus es deudor de las ideas que ya con anterioridad habían planteado Marcel Duchamp y John Cage, y se proponía además así mismo como un movimiento multidisciplinar:

1 Entrevista concedida a Eleno Guzmán y Hayde Lachino por su presentación en México. En: http://haydelachino.info/node/259





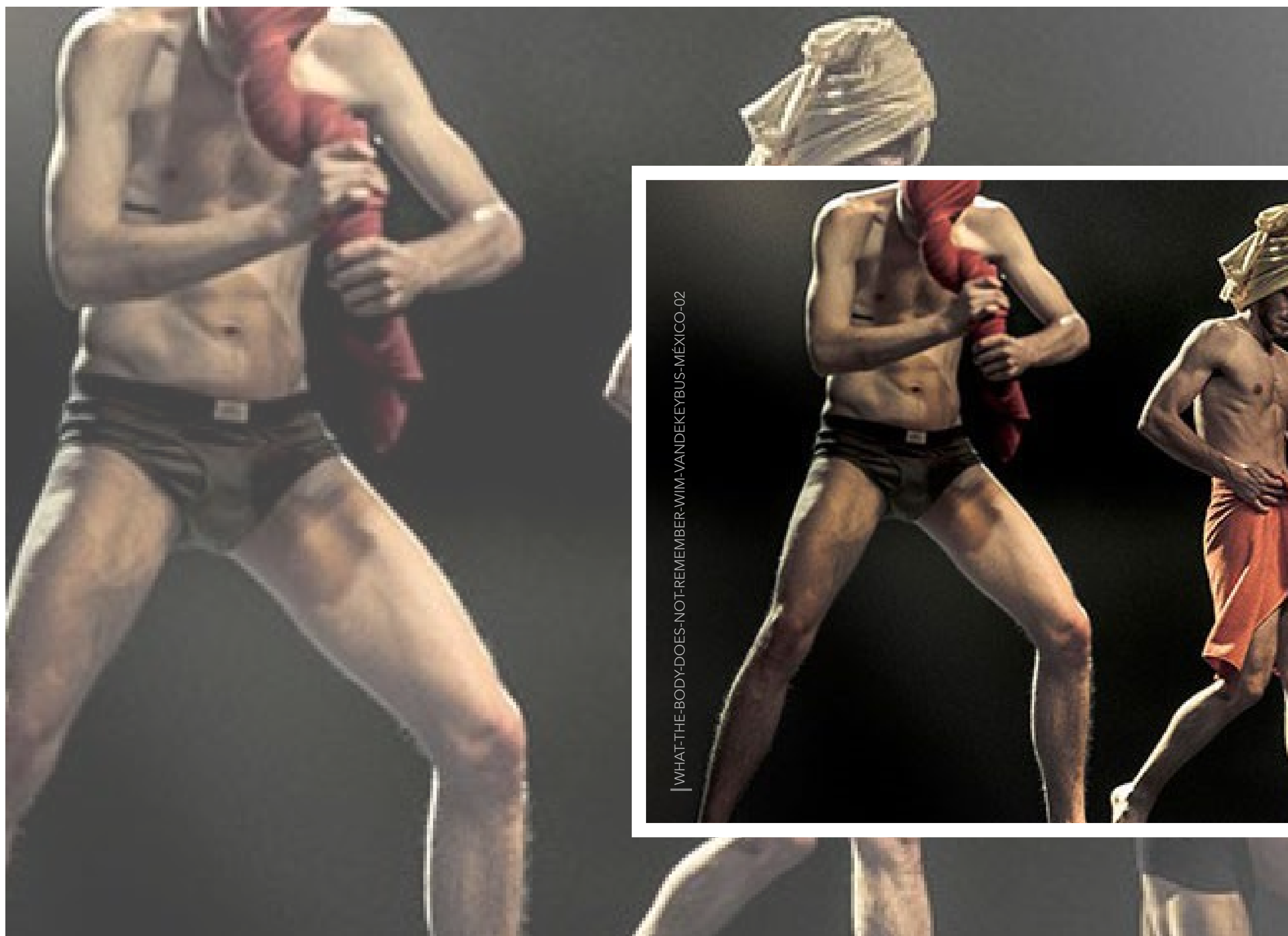
"Fluxus situó sus experimentos en la frontera entre diversas artes y medios: entre música y poesía, entre dibujo y poesía, uniendo disciplinas que en muchas ocasiones habían estado rígidamente separadas entre sí [...] No obstante, donde podemos englobar la actuación de Fluxus es en torno a la palabra acción"[2].

Acción que además debe pensarse como un acontecimiento que realmente ocurre en la escena y no como imitación de la acción. En la danza, el movimiento fluxus llevó a plantear la necesidad de cuestionar la idea de que las técnicas de danza contenían toda su realidad y se generaron obras con bailarines que nunca habían pasado por un salón de clase o con cuerpos que no correspondían al canon estético. Para cuando Vandekeybus inicia su primer montaje, ya había en Europa y Norteamérica toda una tradición artística que cuestionaba ciertas ideas de la danza, en relación a quiénes podrían bailar y a la idea de la representación como mímesis. De hecho el propio Wim inició su compañía en Madrid, a donde llegó después de formar parte del elenco de la obra *The power of theatrical madness* de Jean Fabre, obra en donde se cuestionan ideas sobre la representación y se introducen a la escena propuestas provenientes del performance, tales como la duración de las acciones, la ruptura de la continuidad causal, entre otras. Pieza, esta última, que sin duda alguna influyó fuertemente a Vandekeybus en relación a cómo pensar la danza y la escena.

What the body does not remember contiene elementos de performatividad que buscan llevar el cuerpo hacia un movimiento real que responda a los estímulos que se le plantean. La escena de los ladrillos que son lanzados sería un ejemplo de esta afirmación. Bailarines que deben responder de manera asertiva y con rapidez para atrapar o evadir la trayectoria de un ladrillo. Cuerpos sometidos a una importante exigencia física. Lo que importa acá es la acción misma, por ello no existen relaciones causales ni se da cuenta de ningún tipo de narrativa. Aunque como afirma Vandekeybus, las acciones mismas, en cuanto se realizan, constituyen ellas mismas una narrativa de cierta naturaleza.

La manera en que fue creada la pieza revela otras formas de pensar los procesos creativos, como proceso de investigación. Esto es, el arte se asume como productor de ideas y conocimiento a partir de pensar e indagar en aquellos terrenos que no le interesan a la ciencia; o para plantear metodologías de análisis de la condición humana basadas en las herramientas que ofrece el arte. Para estos artistas las ideas y conceptos son el verdadero soporte de la obra, y no como ciertas posturas reduccionistas del fenómeno creativo plantean al colocar al arte sólo como expresión de lo sensible. Así se busca romper la dicotomía entre praxis y teoría, pues los artistas ahora son capaces de reflexionar teóricamente sobre su propio hacer. No resulta casual que Wim Vandekeybus afirme que el libro *Las estrategias fatales* de Jean Boudrillard sería importante para el proceso que originó *What the body does not remember*. Vandekeybus responde a las exigencias de un campo del arte que abandona los reductos tradicionales de la contemplación, el genio iluminado y la belleza como valores centrales, para asumirse como un intelectual cuyo compromiso es dialogar con su presente.

2 Galán Serrano, Julia. (1995). "Beuy, fluxus y Duchmap: historias de provocación". RECERCA-Revista de pensamenet i anàlisis. Vol. XVII. Núm. 5. p-137



Esta forma de arribar a la pieza a través de un proceso de laboratorio es una vía hoy extendida en el campo del arte, y que piensa la creación artística como un campo de conocimiento y de acción, en donde el arte genera producciones simbólicas más allá de lo estético, de ahí que "las producciones artísticas resultantes se caracterizan por un método de procedimientos interdisciplinarios, en el que las obras de arte se crean dentro de un marco más amplio, teóricamente informado"[3].

3 Busch, Kathrin. (2009). "Artistic research and the poetics of knowledge". Art & Research. A journal of ideas, contexts and methods. Vol. 2. Núm. 2. En http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html Recuperado el 25 de octubre de 2014.

El laboratorio que permitió la creación de *What the body does not remember*, se caracterizó por un ambiente de creación colectiva en donde todos opinaban, aportaban ideas y soluciones, y en donde los conocimientos de que eran portadores los miembros, contribuyeron significativamente. Si bien Wim tenía la última palabra, todos los integrantes fueron parte fundamental para llegar al resultado final.

Existe otro nivel de lectura, que resulta de gran interés para comprender cómo se relaciona la obra en un ámbito más amplio, sobre todo cómo dialoga con el contexto mexicano. En primer lugar diremos que esta primera obra le valió al artista belga un amplio reconocimiento del medio. La gira por Nueva York lo posicionó inmediatamente como uno de los más interesantes coreógrafos del momento y por ello obtuvo el prestigiado premio Bessie que otorga la comunidad de danza de aquella ciudad. Reconocimiento que además colocaba de manera definitiva a la



danza hecha en Bélgica como una de las más interesantes y vitales. En otro sentido este reconocimiento validaba una práctica artística que se había erigido contra el canon establecido. ¿Qué significa que una sociedad otorgue tal reconocimiento a un joven coreógrafo? ¿Qué repercusiones tiene para la dinámica del propio campo dancístico?

El apoyo que se da en otros países a los jóvenes creadores se basa en la firme convicción de que son ellos los que terminan renovando el propio campo, al poner en juego ideas y visiones del arte que muchas veces van a contracorriente de lo establecido. Donde quiera que veamos un campo artístico vital veremos la presencia de una joven generación de artistas pujante. En contraparte, cualquier joven coreógrafo en México sabe que esto es impensable en el campo dancístico de nuestro país: aquí existe un consenso no explicitado de que los reconocimientos vienen con el tiempo y de lo que se trata es de resistir. Con lo cual existen pocas posibilidades de cuestionar lo establecido.

Al ser ópera prima *What the body does not remember* tiene todas las virtudes y todos los defectos de un joven coreógrafo: atrevimiento, vitalidad, una investigación interesante con relación al movimiento y a la puesta en escena; y al mismo tiempo una cierta ingenuidad a la hora de articular ciertas escenas, como en el caso de las sillas, que no ahonda en las tesis de la obra. Pero ello no le resta méritos, por el contrario, para quienes la vieron en su momento evidenció la presencia de un artista y un equipo de trabajo que prometían mucho.

Wim Vandekeybus es uno de los coreógrafos cuya poética personal, como ya afirmamos, ha influido en muchos creadores mexicanos. Sin embargo, esta relación no necesariamente se ha hecho desde una perspectiva crítica, y sí bajo claros esquemas colonialistas, si consideramos que el colonialismo es una condición interiorizada también en quien es colonializado. Así, los hallazgos estéticos de Vandekeybus se convirtieron en formas a imitar, en recetas que se copiaban y se llevaban a escena. Al apropiarse de la forma, pero no de la teoría que la sustenta, los artistas no pueden generar nuevos conocimientos, con lo cual la forma termina por agotarse, porque no tiene manera de renovarse y de dialogar de manera vital con el contexto. Así ha pasado con todas las estéticas que fueron copiadas por el campo dancístico mexicano y que pronto se agotaron en tanto que formas que no tuvieron lo que Boaventura de Sousa llama traducciones, es decir, ese proceso que permite "identificar preocupaciones comunes, enfoques complementarios y, por supuesto, también contradicciones intratables"[4]. La pregunta pertinente entonces es ¿de qué nos sirve ver lo que ocurre en otros países con relación a la danza? ¿Cómo podemos hacer una apropiación crítica de lo que ocurre en otros países para fortalecer nuestra propia experiencia dancística?

Sin duda alguna, ver a compañías de otros lugares del mundo permite varias cosas, una, entrar en diálogos interculturales; en otra vía, posibilita reconocer cuáles son los debates vigentes en el campo del arte, pero sin perder la perspectiva crítica y realizar una lectura cabal de las obras que se nos presentan, y sobre todo ver cómo ello dialoga con lo que somos, como experiencia individual y colectiva.

What the body does not remember llegó a México gracias a una iniciativa personal de Eleno Guzmán y Verónica Rimada a través de su proyecto moves, con el apoyo de diversas instituciones públicas. Ello no es menor, en México necesitamos con urgencia la articulación de diversos circuitos de distribución de obras, diversidad de enfoques y perspectivas curatoriales, y sobre todo, de esfuerzos independientes que coadyuven con las instituciones públicas y privadas a promover la circulación del conocimiento.∎

4 De Sousa Santos, Boaventura. (2010). Descolonizar el saber, reinventar el poder. Ediciones Trilce-Universidad de la República. Montevideo Uruguay. pp.56-57

SEGUNDA PARTE: DEL RAQS SHARQI AL BELLY DANCE TRIBAL EN GUADALAJARA

DANZA AL MARGEN:
MANIFESTACIONES FUERA DEL REFLECTOR

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

SAMIA SAÍD. FOTO RON NEGRETE.

R*aqs sharqui* (danza oriental)

La de la danza oriental en Guadalajara es una gran comunidad. Manifestación que está fuera del reflector institucional, de la cartelera oficial, pero que tiene su propia luz. Comenzó en los restaurantes de comida libanesa[1] y la siguiente generación transitó por bares, para después llevarla a los teatros, pero siempre de manera autofinanciada por las alumnas y bailarinas. Y bailarines. Ahora, algunas voces de la comunidad se pronuncian y trabajan por la profesionalización de la enseñanza de estas danzas.

1 En Guadalajara la comunidad libanesa es extensa.

Según nos relata Samia Saíd, bailarina y profesora tapatía de *raqs sharqui* (danza oriental), la pionera de este estilo dancístico en la ciudad de Guadalajara fue Shara, una bailarina originaria de Los Altos de Jalisco, cuyos padres se dedicaban a los espectáculos de carpa (por supuesto, habrá que buscarla pronto para hacerle una entrevista). Shara difundió la danza oriental en restaurantes y creó todo un público de comensales a su alrededor. Se convirtió en maestra de la primera generación de bailarinas de esta disciplina, de



PROCESOS EN DIÁLOGO 18 JOSEI (A WOMEN UNDER CONSTRUCTION) FOTO RODRIGO VALERO-PUERTAS

forma circunstancial más que por pasión docente.

“Nadie sabe cómo empezó Shara, ni ella, porque esto nos cae como accidente a todas las antigüitas,” cuenta Samia Saíd. “Empezó a bailar desde hace muchos años en el restaurante El Libanés y otros restaurantes que tuvieron los Bechelani y tuvo mucho éxito, usaba un vestuario turco, que es muy sensual, era una mujer de piernas largas y guapísima, entonces fue la sensación. La anunciaban como la bailarina de la danza de los siete velos, lo cual ya sabemos que es un mito, pero ella así vendía, como después vendieron Shakira y tantas otras”.

Samia, que había sido estudiante de danza contemporánea y participado en proyectos de teatro infantil, vio un anuncio del restaurante en *Ocio* –una revista tapatía que ofrece la cartelera cultural de la ciudad– donde aparecía Shara y la buscó para pedirle clases “y me dio clases, pero en realidad no le gustaba, a ella le gustaba bailar”.

Con lo aprendido, Samia comenzó a bailar en un bar de moda llamado Mumbay y a crear un público joven que nada tenía que ver con los señores de El Libanés, y que se maravilló ante sus movimientos. Pronto hubo nuevas interesadas en aprender, pero Samia aún no aprendía lo suficiente como para poder dar clases, así que se fue a preparar a Chile, con un maestro egipcio. De regreso, ya había una lista de 15 potenciales alumnas en espera. Las clases comenzaron en el bar y siguieron en diversas academias de danza hasta que fue necesario abrir un espacio propio y Samia abrió su academia. En los días en que impartía clases en el Mumbay (alrededor del año 2000):

“Hubo un boom, porque a la par aparecieron Santa Shakira y luego Tarkán, y en la ciudad empezaron a abrir clases por todos lados, pero no había calidad porque era gente que buscaba bailar como Shakira. Yo nunca di eso”, comenta.

Es complejo definir las danzas orientales, pues son parte de un gran universo. Por convención, la misma comunidad árabe decidió llamar *bellydance* a la danza de espectáculo escénico, de brillos y grandes desplazamientos, mientras que se llama *raqs sharqi* o danza oriental a lo más tradicional: “El paso egipcio, los pequeños descaderados, pero casi todas bailamos de todo, porque ya bailamos en teatros, se enriquece y no hay quién regule qué es qué. Luego aparecieron en escena los varones, eso es nuevo, nunca hubo varones ni hay en lo tradicional, es una danza del útero, de la tierra, de lo femenino, pero los hombres ya han destacado: para mí se pierde un poco la esencia, pero hay bailarines muy buenos”, señala.

En la experiencia de Samia Saíd, los programas oficiales no contemplan las danzas orientales en, por ejemplo, las funciones del Día de la Danza: “Invitaban a contemporáneo, algo de jazz y algo de folclor. A nosotros nunca nos invitaban, yo me acercaba, pero dejé de hacerlo porque siempre tenían los espacios llenos, así que me dediqué a trabajar en mi academia, que me daba para pagar los 50 mil pesos de la renta del teatro Galerías. Mis 90 alumnas pagaban su teatro y hacíamos funciones, sin problema”. Pero ahora los espacios que ofrecen clases de danzas orientales, danzas árabes o *bellydance*, como suelen llamarlas, se han multiplicado y las academias, al menos la de Samia, ya no tienen el número de alumnas que tenían antes, por lo cual considera necesario “al menos aparecer en el directorio oficial de danza”.

BELLYDANCE ESTILO TRIBAL

La danza tribal no tiene nada que ver con botas picudas y sombreros tejanos, como dicta el chiste del

lugar común, sino que pertenece a las danzas del vientre, aunque no al folclor árabe. Surgió en San Francisco, California, en la década de 1960 con Jamila Salimpour, y en su primera etapa se le conoció como American Tribal Style (ATS). Nació como un cuestionamiento a la versión hollywoodense de las danzas árabes, que presentaba seductoras estrellas. En Guadalajara es una de las formas de danza escénica más jóvenes y existen aún pocas exponentes. Una de ellas, Shewi Galindo, originaria de Tijuana, nos explica: "La particularidad de la danza tribal es que se centra en la energía del grupo, de la tribu, no de la bailarina solista. Existe un lenguaje común para guiar al grupo, pero el liderazgo va cambiando de persona y todas las mujeres aportan a la comunidad. Dicho lenguaje de improvisación se le atribuye a Carolena Nericcio. A este primer lenguaje se improvisación se le llamó ATS".

El estilo está inspirado en las danzas del vientre pero toma también influencias del flamenco y de las danzas de la india y está inspirada en el aire místico de las tribus gitanas, que varía dependiendo del lugar, pues la ruta gitana va del norte de India, pasa por el Medio Oriente, una línea sube hacia los Balcanes y otra por el norte de África para desembocar, ambas, en España. Así que las influencias son vastas y el resultado, festivo.

Existen algunas tribus tapatías de *bellydance* tribal, como Kavi Kaia[2], de la que Shewi Galindo es iniciadora y directora escénica. Tal vez por la generosidad que muestra con los espectadores y su espíritu festivo, se ha hecho rápidamente de un público que visita cafés y centros culturales, que es donde se mueve este estilo. También organizan funciones en teatros pero siempre desde la autogestión. Las bailarinas ensayan en casas, en lugares prestados o en

2 En sánscrito "cantadoras del cuerpo".

academias formales, aunque hasta ahora no existe una escuela de formación de *bellydance* estilo tribal.

Los teatros, las agendas culturales rara vez las toman en cuenta, quizá por desconocimiento.

"Creo que las instituciones no toman en cuenta al *bellydance* tribal. Si las danzas orientales se han tenido que abrir camino en el mundo, el tribal está prácticamente invisible. Somos nosotras las que tenemos que tocar puertas, porque no hay invitaciones de las instituciones gubernamentales. Pero fuera de ese ámbito el movimiento es muy grande y sigue creciendo", asegura la bailarina y, como ejemplo, pone el exitoso Tribal Fest, que se realiza en San Francisco, California, que ha inspirado a organizar tantos otros festivales en diversas ciudades del mundo y de México, entre ellas Guadalajara.

Como el flamenco[3] y las danzas orientales, el *bellydance* estilo tribal sufre de falta de información o tergiversaciones, desde el punto de vista de Shewi:

"Mucha gente en Guadalajara hace *tribal fussion*, pero tribal puro (me estoy arriesgando en nombrarlos como los únicos, pero son los que yo conozco): solo Tracy Raj, organizadora del Tribal Fest Guadalajara; Akasha Kei, bailarina de *bellydance* tradicional y luego certificada en tribal; Alina Paredes, especializada con Carolena Nariccio; Flor de Belén, con su tribu Sarasvati y nosotras, Kavi Kaia. Yo creo que todavía le queda un largo camino al tribal para convertirse en una danza profesional. Depende de nosotras las bailarinas. Yo lo que veo muy pobre, no sólo en Guadalajara sino en México en general. Es la poca información, casi no se distingue lo que es tribal de lo que no lo es y, por supuesto, no

3 Ver el número anterior de Interdanza.

se conocen las raíces. Yo me esfuerzo muchísimo porque mis alumnas lo sepan", afirma.

Pero la parte más importante del *bellydance* tribal, en su práctica, es la apropiación del cuerpo de las ejecutantes, el disfrute, y la reactivación del sentido de comunidad, sobre todo de las comunidades de mujeres.

APROPIACIÓN DEL CUERPO

Las danzas orientales o *raqs sharqi* y el *bellydance* tribal comparten un principio: la apropiación del cuerpo de las practicantes[4]. Se busca una línea, una estética, disciplina y entrenamiento, pero dentro de las posibilidades reales de cada una, no poniendo como meta un modelo anoréxico pocas veces alcanzable, y en lugar de ocultar o tratar de desaparecer las "imperfecciones" del cuerpo, liberan su potencial estético, a través de lo placentero que puede resultar el movimiento.

"La idea del tribal es que las mujeres queremos bailar danza del vientre pero no para seducir ni agradar a nadie, sino a partir de un poder femenino más auténtico. La idea es reencontrarte a ti misma como mujer, pero en relación con otras, como vivíamos antes, en tribu. Cada vez se va ampliando y siento que es también el espíritu del momento: mujeres que estamos buscando algo más, no sólo bailar por bailar. Además, cuando ves el tribal en una presentación, con las mujeres moviendo las caderas a un compás ancestral, tiene este misticismo y encantamiento que nos atrae a muchísimas, siento que le habla a un espíritu muy antiguo de la mujer y

4 Existen varones dentro de estas danzas. Sin embargo, me centro en las mujeres porque siguen siendo mayoría y, según mis entrevistadas, se trata de danzas cuyo sentido evoca lo femenino. Los hombres practicantes de danzas orientales y belly dance tribal podrían ser un tema de estudio aparte.

es este el momento de búsqueda de la sociedad, volver a tener raíces", considera Shewi Galindo.

HACIA LA PROFESIONALIZACIÓN

Desde la percepción de Samia Saíd, "hay mucha gente dedicada a las danzas orientales, pero no está reunida. El Encuentro Nacional de Danza sirvió para reunirlos y son necesarios más encuentros de este tipo", dice, mientras trabaja en la organización de una mesa redonda con diversos actores de las danzas orientales, que se realizará en enero de 2015 en la capital tapatía. Como pasa con otros estilos de danza en Guadalajara, dentro de la danza oriental hay voces que piden que no se dé gato por liebre:

"Haría falta que nos preparáramos más los que estamos al frente de los grupos o ser bien claros: si queremos hacer algo comercial –que se entiende, porque hay que comer y pagar la renta–, adelante, pero no decir que es danza oriental o *raqs sharqi*, si lo que estás dando bien puede llamarse zumba árabe –sin demeritar a los de zumba–, porque es para sudar (...) La que quiera ser bailarina, tiene que saber que las bailarinas tienen una postura, una disciplina y nadie puede ser bailarina con dos clases a la semana. El día que nos dejemos de hacer tontos, ese día la danza oriental va a tener el nivel que tienen las demás danzas; hace falta que le demos a la danza oriental el respeto como gremio", apunta Samia Saíd.

Y para no variar, tal como lo hacen el flamenco, el jazz y otras danzas, desde su práctica más seria, tanto Samia Saíd como Shewi Galindo, toman elementos técnicos, ya sea del ballet clásico o de otras técnicas, con fines de profesionalización escénica.





SAMIA SAÍD. FOTO EMILIO GONZÁLEZ

SAMIA



A SAÍD. FOTO RON NEGRETE



TRIBU KAVI KAIA. FOTOS CÉSAR RAM



EL ARTE ESCÉNICO EN LAS FRONTERAS DE LO TEATRAL, **EL CANTO Y EL MOVIMIENTO**

¿Quién es FOCO ALAIRE PRODUCCIONES?

RESEÑA

Para quienes no los conocen, Foco alAire Producciones es una compañía fundada en Alemania en 1999 cuyo trabajo creativo está sustentado en la reflexión y el cuestionamiento de la representación escénica y el papel que juega en ella el lenguaje del cuerpo. La escena se convierte en una especie de texto abierto para vincularse de manera directa con el público. En escena, la conjugación de elementos y objetos imprescindibles dan como resultado un sello original en cada una de las obras. Así lo vimos en trabajos como *Are you really Lost?*, *Doña Gloria*, *Idea de una Pasión* y *LOStheULTRAMAR (Alta Fidelidad)* obra ganadora del Premio Nacional de Danza INBA-UAM-UNAM 2012, en las que han abordado una estética muy particular.

Marcela Sánchez Mota y Octavio Zeivy incursionan en la transdisciplina como una necesidad imperante de enriquecimiento de su proceso de invención interno. El laboratorio creativo está sustentado así por el trabajo de interpretación como elemento fundamental de la obra y, por ello, por una amplia incursión creadora de sus intérpretes. Como en otras obras, se han planteado el abordaje de diferentes disciplinas como fuentes de inspiración, ya que de esta manera su búsqueda se expande hacia otros derroteros. En este sentido, en sus obras podemos vislumbrar que la imagen escénica es trastocada por elementos que se usan en las artes plásticas, el cine, el diseño sonoro, el video, el canto, la fotografía, entre otros, para rebasar sus propios horizontes.

Quienes han tenido la oportunidad de disfrutar el trabajo escénico de Foco alAire Producciones, sabrán que el público es parte importante de cada obra: se piensa en él, se le involucra, se le invita, se le convida, se le comparte, se está con él. Así también sucederá en su más reciente espectáculo de teatro performático: *laAudición, Prestidigitadores de imágenes (G.Garcin).* Una original puesta en escena en que se sustrae la voz de cantantes únicos y memorables para recrearlos, animarlos y darles vida a través de la interpretación de otro ser, de otro cuerpo vivo, y con esto recrear una memoria, evocar los ambientes de ciertos lugares, para llevarnos hacia la nostalgia o hacia el extrañamiento; el canto se transforma en un elemento perturbador del entorno y de los observadores que recrea la fragilidad del ser humano y la reverberación de sus deseos.

Inspirada en la poética imaginativa y surrealista de Gilbert Garcin, fotógrafo francés que concibe la fotografía como un relato, se trata de una historia resumida, una escena completa. Es así como *laAudición, Prestidigitadores de imágenes (G.Garcin)* se coloca en la paradoja de dar vida a las imágenes inanimadas y revivir lo que ya no tiene cuerpo: la voz. Y es así cómo el poder del canto y de los cuerpos, junto con la luz, la fotografía y los espacios, provocan el universo en donde las ideas imposibles son posibles.

LaAudición, *Prestidigitadores de imágenes (G. Garcin)* se presentó en el Teatro Raúl Flores Canelo del Centro Nacional de las Artes, (Cenart) los días jueves 9, viernes 10, y sábado 11 de octubre.













SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA
bellas artes DANZA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente
Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico
Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba 

bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com